

O OLHAR DA ONÇA, delírio socioetológico *on the edge*

Sílvia Pinto Coelho

Há muito tempo, pode dizer-se que o animal nos olha?

Que animal? O outro.

Frequentemente pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incómodo. Porquê essa dificuldade? (...) Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar*: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário, ou de cego extra-lúcido. É como se tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável. (Derrida 2002, 15)

I. O olhar da onça

Na “selva”, no escuro da sala de cinema, um predador olha. Não para a tela onde se projectam “fantasmas”, olha

para alguém que se torna subitamente presa daquele olhar animal.

Tornar-se presa é paralisar, é não conseguir ultrapassar a convenção da cadeira, da fila de cadeiras fixas ao chão, do feixe de luz projectado que dirige todos os olhares para a frente – excepto aquele olhar desalinhado. O animal prende-nos à cadeira durante os segundos em que já não podemos seguir o enredo que se desenrola na tela à nossa frente, ocupados que estamos em escolher um modo de reagir. Não há aturdimento, mas sim uma rápida projecção de cenários virtuais. No escuro, todos os sentidos se ocupam de sinais e de estratégias: sair, confrontar o bicho dirigindo-lhe um conjunto de palavras inteligentes sem incomodar o resto da sala, preparar um par de estalos. Sair apenas... menos um filme, mais um tarado que nos calha ao lado. Uma e outra vez, não conseguir “virar o bico ao prego”, ou fugir ao enredo, à circunstância de ser “presa” (apanhada). Há um medir de forças concretas que nos impede de ignorar algo e essa sensação é física, como é física a reacção ao movimento rato-cobra que nos passa junto aos pés (afinal pode ser apenas um rolo de fita-cola preta rolando a alta velocidade).

O olhar da onça interpela-nos com mais violência que doçura. Seja o olhar inquisidor do gato que nos apanha nus à saída do banho, seja a onça que populações autóctones da Amazónia dizem pertencer a “um mundo de gente”. Não podemos fitar a onça, ou reconhecê-la como tal, sem o risco de virar repasto.

Olhar penetrante, lince da Malcata encadeado por um par de faróis ao atravessar uma estrada secundária. Olhos vermelhos de lobos da serra atentos à nossa caminhada na noite.

O ronco de um automóvel é um importante sinal na selva. Sem ronco, a fera não se denuncia e pode atacar à queima-roupa (como um carro híbrido a baixa velocidade, não tem som).

Quando um carro entra em contramão – apenas para inverter a marcha e quase atropela alguém de marcha-atrás –, o ronco deveria ser grave, paquiderme, gigante. A marcha-atrás não é um movimento que o animal sustente por muito tempo com naturalidade. Talvez a Pantera Cor-de-Rosa o faça quando, em *rewind*, ondula a cauda serpenteante guiando um caminho invertido. A sensibilidade da carapaça automóvel também não tem a organicidade, nem a destreza animal de uma tartaruga.

Só ao longe, saindo em grandes quantidades de garagens profundas, os automóveis poderão parecer ratos ou formigas.

O ronco de um automóvel acelerando perto de um grupo de peregrinos que entorpecidos pela rotina circula na estrada.

Um bicho-carro atropelando uma massa de espectadores eufóricos apanhados na curva de um rali – a corrida de automóveis substitui a corrida de toiros desgovernados picados pelos *bullies*, entre as casas da aldeia.

Quando o olhar de *leds* de uma fera automóvel nos cega com impaciência, numa qualquer passadeira à noite, não vemos os olhos de quem conduz, vemos o olhar raio-x do carro.

O que convoca a reciprocidade de um olhar animal? Um reconhecimento, uma atenção súbita, uma ameaça? Uma atracção fatal? O automóvel pode ser visto como um predador? Nalguns filmes, sim!

O animal está antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim que estou atrás dele. E pois que, já que ele está à minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele

pode deixar-se olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem o seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (Derrida 2002, 28)

Neste pequeno exercício que pretende convocar um devir-animal, devir-mulher, devir-automóvel, observados na prática e no terreno, proponho uma qualidade afectiva e irónica nas imagens produzidas tentando não cair de um modo irresponsável na facilidade com que se fazem analogias poéticas inter-espécies.¹ Essas liberdades de associação, quando não são ingénuas têm uma performatividade, uma qualidade de partilha que pensa-com vários cenários virtuais em lugar de tentar retratar uma realidade, que me parece bastante potente. Daqui parto para um segundo texto, o relato de uma experiência de trabalho em duas oficinas coreográficas intensivas com o coreógrafo Mark Tompkins, dando conta de um possível processo de hipertrofia dos sentidos e de estados de atenção que é comum afinar em práticas artísticas performativas para trabalhar. Por fim, junto-lhe também o trecho de uma entrevista feita a Mark Tompkins em 2014 que fala justamente de algumas dessas práticas. Portanto, este texto fragmentado, serve-se da etologia, da antropologia, da filosofia, e da prática física-afectiva no terreno da investigação artística na área da dança, para articular discurso.

¹ Ver p.e. a crítica de Soczka 1994, 77-78.

II. Mark Tompkins On the Edge²

Foi talvez em 2004, durante um curso de verão com Mark Tompkins, em Arbecy, França, que comecei a pensar no “animal humano” de um modo mais concreto. Nesse ano, ele dividia o dia de workshop com David Zambrano. Todos os dias fazíamos uma aula de exploração mais técnica, com Zambrano, de manhã, e trabalhávamos mais com Tompkins, à tarde. Sendo que os dois participavam activamente em todas as actividades, tornando o encontro bastante intensivo. Por coincidência, calhou ser o ano em que Tompkins procurava *performers* masculinos para uma peça que iria coreografar, *Animal Mâle* (2005),³ o que fez com que houvesse muito mais participantes homens do que mulheres no *workshop*, algo inédito no mundo dos *workshops* de dança que eu frequentava. Éramos muitos, muito “intensos” e trabalhávamos com duas vertentes da ideia de “*on the edge*” (“no limite”), uma muito física e acelerada, de Zambrano, e outra mais sensorial, sensível, sensual e atenta, de Tompkins. Em paralelo havia sempre o registo videográfico de Gilles Tutevoix.⁴ Falo de cerca de vinte e duas pessoas alojadas na antiga queijaria de Arbecy, em Franche-Comté, no nordeste de França, perto da Basileia, onde Tompkins e Jean-Louis Badet – seu companheiro e colaborador de longa data – construíram um centro de residências com um estúdio grande.⁵ Em 2004, Arbecy era um pequeno lugar sem qualquer equipamento público por perto. Com pouca rede de telemóvel e pouco sinal de internet, a aldeia era rodeada de campos de cultivo, algum gado dos vizinhos e uma floresta que Tompkins conhece bem.

Uma prática de Tompkins, na floresta, pode passar-se assim: de manhã começamos no estúdio

² *On the Edge* é o título do curso de verão de Tompkins e de Zambrano, em Arbecy, no ano de 2004.

³ Teria sido pertinente falar desta peça *Animal Mâle*, e da sua sequência *Animal Femelle* (2007), mas não tendo visto nenhuma das duas ao vivo, preferi evitar fazer relatos a partir do visionamento de um vídeo.

⁴ Ver, por exemplo *Aveugles en Forêt* (2005), filmagem vídeo de Gilles Tutevoix, com Zambrano, Matthieu Perepoint e Sílvia Pinto Coelho, a partir de um exercício longo, de olhos fechados, na floresta: http://www.dailymotion.com/video/x1pwim_aveugles-en-foret-avec-d-zambrano_creation

⁵ Esta casa e centro de residências artísticas funcionou entre 1990 e Setembro de 2019.

com práticas a que chamo de “afinação da atenção”,⁶ talvez trabalhando com a visão, de olhos abertos, de olhos fechados, ou espreitando por uma folha de papel dobrada, a simular o enquadramento de uma câmara. Percorrendo o espaço alternadamente damos conta das coisas que ficam num primeiro plano, num segundo plano, num terceiro, etc. Jogamos sozinhos, seguimos uma pessoa como se a filmássemos, seguimos uma segunda, uma terceira, uma quarta pessoa. A andar, a correr. Como manter várias pessoas que se deslocam num mesmo enquadramento? Como focar detalhes? Fazemos um deslocamento com o outro, reposicionamo-nos para captar outro ponto de vista, *travellings* e panorâmicas, *zoom ins* e *zoom outs*. Sempre como se tivéssemos uma câmara na mão, ou na cabeça, ou directamente no olho. Depois poderemos passar ao jogo dos papéis: um age (ou dança), o outro suporta a acção (testemunha) e o terceiro é espectador. Depois trocamos de papéis. Numa primeira fase, cada um permanece muito tempo em cada papel e depois trocamos, cada vez mais rápido, até nos darmos conta de que não há verdadeira diferença entre os papéis e que, talvez, o centro do acontecimento esteja entre nós, ou mesmo fora daquilo que fazemos. Também podemos ter jogado com duas testemunhas que são o suporte de um centro do acontecimento. Ou podemos ter jogado com a imobilidade. Quando a testemunha fica imóvel posicionada no espaço, podendo mover apenas a cabeça, a cabeça acompanha a acção como um movimento de câmara num tripé fixo. Quando a regra passa a pedir que a cabeça fique fixa, a sensação que temos é que passamos a ser uma câmara fixa, no entanto, a nuca desperta como se pudesse olhar e os ouvidos estão alerta para o que se passa. Os olhos e a visão periférica mantêm a vigilância. As pequenas panorâmicas ainda são possíveis com o uso dos olhos.

⁶ Expressão baseada nos textos de Lisa Nelson.

Fazemos um intervalo de almoço mais cedo, no dia em que trabalhamos na floresta. Cozinhamos em

equipas diferentes em cada dia. Juntamo-nos aos pares, depois do almoço à saída da aldeia, e decidimos quem começará de olhos fechados, quando chegarmos à floresta. No caminho para a floresta, ninguém irá de olhos abertos, mas sim piscando os olhos intermitentemente (velocidade rápida). Chegados a meio do caminho, o parceiro de olhos abertos guia o outro que tem os olhos fechados. Já na floresta, quem tem os olhos fechados é quem explora o meio, e o outro (testemunha) apenas o acompanha com o olhar, mais longe, ou mais perto, segue-o, apoia a exploração e previne acidentes. Com os olhos fechados intermitentemente foi possível guardar uma memória “impressionista” do caminho para a floresta. Por isso, é possível encontrar o caminho de volta, sem deixar de ser surpreendente, como se descobríssemos tudo de novo.

Na exploração de olhos fechados sentimos os musgos, as cascas dos troncos das árvores, as heras, as fitas vegetais, os ramos que tentamos mover e manipular. Sentimo-nos completamente impotentes ao tentar manipular a matéria da floresta. Há um efeito de ricochete quando tentamos dobrar ramos, por exemplo, podemos ser completamente cilindrados pelo seu retorno. De olhos fechados, percebemos como é também a floresta que nos “constrói”. A floresta está viva. Não tenho nada a ensinar a uma árvore! Os cheiros, a humidade, o calor são “o mundo” connosco. Quando trocámos de papéis, eu e o Damien (o meu parceiro desse dia), percebi como, de olhos fechados, a minha relação com a floresta foi extremamente cuidadosa e atenta, mesmo que tenha tentado compor manipulando aquilo que ia alcançando. Damien acelera às cegas e imediatamente lhe é devolvida imensa informação, como se só existissem barreiras; enfia-se por um caminho de árvores muito cerradas, jovens e com picos. Magoa-se, pica-se tentando sair dali rapidamente até me “implorar” que o guie dali para fora (apenas me segura a mão com força, mas não precisa de dizer nada, percebemos tudo

estando mudos). Visto de fora, com os olhos abertos, é muito interessante perceber como um espaço pequeno pode representar tanta informação háptica para uma pessoa de olhos fechados. Cada experiência perceptiva é muitíssimo rica. Encontrámos cavalos que afagámos, flores que cheirámos, cheirámos tudo, gatinhámos nas ervas altas, frequentámos muita luz e muita sombra, sentindo as várias diferenças de humidade com arrepios de frio-medo, e a luz com alegria, é bizarro. Regressámos, pela vila, com os olhos fechando intermitentemente. Depois de tanto tempo de uma realidade alterada pelas variações de olhar, a experiência é onírica e faz pensar numa comparação possível com viagens alucinogénias. A cumplicidade com o parceiro e a dependência e confiança na pessoa que tem os olhos abertos são enormes. “Na natureza, se vamos, acontece-nos. No estúdio é mais difícil de ‘acontecer’” (Tompkins *apud* Coelho 2016, 170). Agora, como recuperar a experiência da floresta, de abandono da tentativa de controlo, dentro do estúdio e de olhos abertos?

Da segunda vez que fomos para a floresta, no *workshop* de 2004, estávamos agrupados em três. Um de olhos fechados e os outros dois de olhos abertos. Uma das “testemunhas” tinha um relógio e não podíamos falar. Passado todo esse tempo, em que cada um já tinha feito a sua exploração de olhos fechados, os três podiam escolher a alternância entre olhos fechados e olhos abertos. Fiquei num grupo com o David Zambrano e o Matthieu Perepoint, e começou por ser o David a estar de olhos fechados. O trecho registado em vídeo diz respeito a esse momento (ver nota de rodapé 2), já depois de o David se ter enfiado por umas moitas adentro, de onde o resgatámos e fomos seguindo pelos caminhos de lama, pedras, etc. Com o Matthieu a liderar a acção, de olhos fechados, fomos parar a uma zona de campo aberto, onde tudo acelerou imenso. Houve corridas, quedas, gatinhares, cruzamento com um outro grupo, gerando uma energia mais violenta.⁷

⁷ É interessante observarem-se, por exemplo, a pré-aceleração da competição entre grupos, ou a pré-aceleração de envolvimentos mais sensuais, que acabam por se manter em potência, uma vez que se trata mesmo de um jogo com convenções pré-definidas, onde o que importa é a exploração e a afinação de várias possibilidades.

O papel dos dois “suportes” vai-se fazendo, mas é notável a potência de cumplicidade para orientar a cena para além daquele que, de olhos fechados, está a “liderar”. Quando chegou a minha vez de estar de olhos fechados, tudo abrandou de novo. Não me lembro bem, mas os contrastantes claro/escuro, quente/frio, proporcionados pelo sol e a humidade da floresta, são sensações fortíssimas. Tenho umas notas no caderno sobre provarmos a erva, a lama, usarmos a boca para morder coisas, também. Ao fim de umas horas a sintonia era tão grande entre os três e os elementos da floresta, que não consigo precisar o que se passava. Deambulávamos num cenário onírico. Agora já podíamos escolher abrir ou fechar os olhos. Lembro-me de ter passado um avião. Um ruído enorme, uma sombra ameaçadora que passou, de repente, e fez com que literalmente e em simultâneo, nos atirássemos para o chão, abrigando-nos atrás de uma rocha para nos protegermos da “ameaça” repentina. Dar-me conta desse tipo de sensibilidade e sintonia atentas, posteriormente, foi uma revelação inesperada e surpreendente. Depois andámos muito tempo por cima de troncos, em zonas em que a floresta era muito alta e vertical, como se flutuássemos mesmo a um metro do chão, entre o fantasma e o animal que desaparece por entre as sombras verdes. A certa altura começámos a regressar sem decidir, fomo-nos cruzando com outros grupos e encontrando o caminho de volta como que em transe. Quando chegámos perto das casas e dos outros, com a roupa transformada em paisagem florestal (cheios de folhas e com lama por todo o lado), demorámos algum tempo até voltar a conseguir falar.

O segundo curso de verão que fiz com Tompkins, em Arbecey, foi em 2008. O grupo era muito mais pequeno, não havia à partida nenhuma ideia de preparação de uma nova peça de Tompkins e o foco estava na relação com a câmara. Este *workshop* era dividido, na orientação, entre Tompkins e Gilles Toutedvoix, o

videasta de que falamos na entrevista.

De manhã aquecíamos com alguns jogos de visão. Por exemplo, uma improvisação com o uso das mãos no campo de visão. Seguir uma das mãos sempre com o olhar e consequentemente com o corpo a partir da cabeça. Seguir as duas mãos à frente no campo de visão, fazer *zooms* focando ora uma, ora a outra, ora um terceiro ponto no espaço. Trabalhar na visão periférica tendo sempre as mãos em campo, mas estando atento ao espaço à volta. Focagem e desfocagem dos vários planos, primeiro plano, segundo, terceiro, etc. Repetindo o mesmo jogo agora com um parceiro. O jogo começa a gerar pequenas histórias. É preciso uma certa calma para não forçar o outro a entrar na nossa história, para não criar um jogo de poder, aceitando que cada um tem a sua história, sem imposições. Passar do detalhe ao geral e voltar incluindo os vários contextos e pessoas. Reconhecer quando estamos no centro e podemos tomar iniciativas. Reconhecer quando somos suporte de um outro centro, de outro acontecimento e suportá-lo consequentemente. Reparar na elasticidade do espaço só com o jogo do olhar. Reparar no ritmo, quebrar a sistematização do ritmo (há demasiada espera, demasiada dinâmica, demasiada homogeneidade?). Observar a qualidade de “estar”, mesmo quando não se está a fazer nada, apenas observação, e espera. E quando o observador é o centro? E quando o centro depende do observador? E quando o espaço vazio convida a algo e por isso se torna centro? À tarde planeávamos o nosso pequeno filme para um espaço escolhido na floresta em grupos de três pessoas. E nas filmagens cruzávamos depois dois grupos. Eu, a Anne Fontanille e a Mélanie Périer. Cada uma iria filmar o que as outras duas formulavam como coreografia, sendo que a câmara seria o terceiro elemento da coreografia. Portanto cada grupo organizou e filmou um pequeno filme coreografado com a câmara durante os dez dias de *workshop*.⁸

⁸ No penúltimo dia do *workshop* torci o pé, por isso não pude fazer a última filmagem, mas fiquei com o registo da última tentativa organizada de um plano-sequência de uma coreografia na floresta. “Forêt” (2008) <https://vimeo.com/351437621>

É a partir destas experiências em oficinas intensivas de *Real Time Composition* que, em 2014, faço uma entrevista a Tompkins, em Lisboa, de que aqui transcrevo uma parte. De uma constelação de palavras tiradas dos *workshops* de Tompkins, começámos pelos “jogos de visão”.

Mark Tompkins -- A maioria dos meus “jogos de visão” vem directa, ou indirectamente, da Lisa Nelson. Porque foi a primeira pessoa com quem trabalhei que deu tanta importância aos olhos e à visão. E, ao longo dos anos, fui-me apropriando disso. Ora usando-os tal como ela nos deu, ora jogando com isso. Depois, a segunda coisa terá sido, provavelmente, o meu encontro com vários videastas e, dando-me conta disso, interessei-me pela diferença entre não o que fazes, mas como fazes o que fazes, e o que fazes quando constróis imagens de movimento. Também estava muito interessado em fazer uma ligação com as câmaras em movimento, por exemplo, por oposição a câmaras fixas. Fazer um enquadramento e depois pôr coisas lá dentro. Entrar e sair do enquadramento. Fui sempre fascinado pelo que acontece quando a câmara também está a dançar. Penso que muitas das coisas que construí, ou descobri, ou desenvolvi ao longo dos anos, se alternaram entre essas duas coisas. O material original veio provavelmente da Lisa e depois de diferentes pessoas com quem trabalhei. Especialmente o Gilles (Toutevoix) (Coelho 2016, 155).

Tompkins trabalhou bastante com Luc Riolon com câmara à mão. Riolon como videasta tinha um modo de filmar muito físico. “Ele entrou mesmo dentro e fora e à volta... E eu comecei a jogar com as coisas que descobri com ele e desenvolvi qualquer coisa com isso”, refere Tompkins (in Coelho 2016, 156).

Com o Gilles, ainda mais, porque ele tinha a mesma intuição para o movimento, de não estancar no canto a filmar, mas de entrar. Quando nos conhecemos – foi num *workshop*, ele tinha vindo para fazer um documentário sobre o meu trabalho⁹ – e, no começo, eu disse-lhe “se quiseres, faz o *workshop*, também. Porque assim aprendes o que eu estou a fazer e depois talvez possas jogar com o modo como filmas o que estou a fazer”. E ele fez isso. Ele ganhou um modo novo, um novo *insight* (abordagem intuitiva) daí em diante. Com ele fizemos muitas experiências, jogando com a dança da câmara, a dança para a câmara, etc. Como fazer, ou como criar imagens para um filme que não são “quadradas” (*flat*)?

⁹ Ver o documentário *On the Edge*, Gilles Toutevoix, 2003: <https://vimeo.com/18662991>

Peço a Tompkins que me fale do envolvimento da visão e do corpo. Ou seja, quando estamos demasiado “dentro” daquilo que estamos a fazer, ou quando temos de nos distanciar e olhar de fora para ver, ou procurar, como é que isso organiza o tipo de visão que vamos usar, mais periférica, ou mais focada, etc.

MT – (...) A maioria das pessoas usa muito um foco fixo para olhar para o mundo. Vão de um ponto para outro. Olham para algo e como que fazem panorâmicas, mudam a sua direcção. Elas ouvem algo e então olham nessa direcção. Fixam-se no que se está a passar, e é muito normal que façamos isso. Por exemplo, se pedirmos a alguém que passe para a sua visão periférica e que fique aí durante algum tempo... muito tempo é muito desnorteante para a maioria das pessoas. Porque isso quer dizer que, naquele estado, não vêem nada focado. Vêem tudo na globalidade, mas não vêem cada uma das coisas. Do mesmo modo, também peço às pessoas que olhem para as coisas focando muito bem e depois que mantenham o olhar focado ao mesmo tempo que se movem de um ponto para o outro. Portanto,

estão a olhar para linhas, ou para... quero dizer, há imensas coisas diferentes que podemos fazer e isso também é extremamente difícil. Porque não estamos habituados a isso. Nós não estamos habituados a estar tão concentrados a seguir algo, porque estamos habituados a saltar de umas coisas para as outras. E penso que é por isso que é uma ferramenta muito útil. Ter a capacidade de fazer uma coisa, num extremo, e a outra, noutra. Ser capaz de mudar, mas não mudar no ponto em que habitualmente mudaríamos. Portanto, não é necessariamente porque viramos a cabeça de um bom foco para olhar para outro bom foco, mas mantemo-nos na periferia. Viramos, mas não focamos nada. E a informação que captamos é muito diferente do que seria se fôssemos de um ponto para outro. Que é o que fazemos mais. Isso informa-me que há um mundo inteiro de possibilidades de ser capaz de olhar para o mundo de outras formas. Também quando fazemos o exercício dos *flashes* (ver num piscar de olhos). Portanto, *flashar* é assim: fechas os olhos e quando quiseres, ou quando precisares, porque talvez tenhas medo, abres e fechas os olhos (*flashas*) como se tirasses uma fotografia. Portanto, é muito curto, não é um longo *flash*. É muito *click* e continuar e depois *flash* e *flash* e *flash*. Aquilo que surge e que eu acho interessante, em primeiro lugar, é que todo o mundo se transforma numa espécie de filme. Como um conjunto de fotografias que vão juntas. Dependendo de quão rápido estás a *flashar*. Porque podes *flashar* muito depressa. Se *flashas* muito depressa é mesmo como um velho filme mudo. E podes sentir-te a aproximar... estás a andar e estás a aproximar-te de um objecto que podes sentir que se está a aproximar de ti, ou, pelo contrário, te estás a afastar dele. Se estiveres numa situação favorável e te sentes bem de olhos fechados, podes *flashar* muito raramente, e então ganhas todo um... *huh!* Apanhas a fotografia e todo o mundo. E então, quando fechas os olhos, tens um efeito pós-*flash*, que é o negativo do que viste, transforma-se nisso e depois dissolve-se e volta, não a preto, porque é muito raro que se veja mesmo preto. Havendo luz, mesmo com

os teus olhos fechados, a luz atravessa as pálpebras. Mas tens uma espécie de dissolução em *hummm*, digamos preto, e depois tens outras sensações que te suportam e depois *flashas* outra vez. E depois é de novo *whoah!!* E estes estão ligados de modos diferentes daquele outro modo quando estamos a *flashar* rapidamente. Porque estão muito menos ligados uns com os outros. Portanto, é mesmo como um mundo e outro mundo. E depois podes brincar com o *zooming*. Quando estás perto de algo podes fazer um *zoom in* e depois fazes um *flash*. E depois tens um *pah!!* Explosão de algo muito perto como uma árvore, ou uma pessoa. E isso também é muito interessante. Portanto, tudo isso é algo que pratico muito no Metro. Porque é muito interessante, uma vez que está sempre em movimento e está sempre a mudar e, por isso, depende de quão rápido vais, o grau de diferença da fotografia antes de abrires os olhos, de novo. E então, algumas pessoas estarão a rir, algumas irão comentar, outras terão isto, ou aquilo. E é bom, porque é muito... Não é anónimo, não é tão... As pessoas não notam, não pensam que és esquisito. Gosto de brincar, especialmente em espaços urbanos, fazendo danças que as pessoas não vêem. Elas não sabem que estás a dançar. Tu sabes, mas elas não.

SPC – Dizes “dançar”, mas não dizes que estás a “fazer um filme”, porquê?

MT – De algum modo poderia dizer isso também. Podia dizer “estou a fazer um filme”, porque não?

SPC – Mas continuas a dançar...

MT – Acho que pensaria nisto mais como dança, então. Porque não há memória, para além da minha própria memória. Não há suporte. E, se fizesses o mesmo com uma câmara, claro que não iria resultar. Porque as pessoas iriam pensar que eras maluco. Quero dizer, não iam gostar. Não iam gostar do que estavas a fazer. Iam dizer “não, não, não...”. (...)

SPC – Parece-te importante que as pessoas com quem trabalhas estejam no mesmo nível de experiência de *regard* (olhar)?

MT – Para mim, o que é importante é que as pessoas se dêem conta de que têm muito mais possibilidades com a sua visão do que aquilo que pensam. Podem brincar, tornando-se mais disponíveis e em momentos de improvisação dar conta de como isso poderá espoletar novas possibilidades para elas. Quer dizer, isso é um aspecto. Estamos a falar da visão, mas também é audição, claro que também é toque e, então, torna-se mais difícil de... então é outra coisa, mais mística, não sei. Começo por trabalhar mais com o toque, e depois com a visão e a audição. Na verdade, a audição vai a par da visão, com o trabalho de olhos fechados. Porque quando fechas os olhos a tua audição simplesmente “explode” (expande). Dás-te conta de que aquilo que não ouvias está ali, mas tu não estavas a ouvir. Porque estavas tão concentrado a ver, que não captaste.

(...)

Aquilo que faço mais é... São várias coisas, uma é separar os sentidos, portanto “tonificá-los” e “destonificá-los” (*toning them up, toning them down*). De forma a que estejam reforçados (enhanced). Isso é uma coisa. Depois passo muito tempo a jogar com os papéis de activo e passivo em muitas situações diferentes. De modo a que, quando separas os dois papéis, te tornas mais sensível. Quais são as possibilidades da passividade (por exemplo)? Porque passivo não quer dizer abandonado. Pode significar estar completamente passivo, mas pode querer dizer fazer muito pouco, e isso ser a resposta. “Esta é a minha resposta ao que tu estás a fazer se andares aos saltos.” Eu não ando aos saltos, eu faço muito pouco (por exemplo). E, da mesma maneira, “activo” poderia ser... É um bocado estúpido, de certa forma, mas quando fazes, aí vês o que estou a querer dizer. Que “activo” significa estar mais

envolvido em instigar, em propor, talvez. Embora, por fim, o passivo acabe por ser um proponente fantástico, só por não fazer nada. Pode ser uma proposta fantástica para alguém que esteja a... (gesticula freneticamente no que pode corresponder a uma “verborreia” de discurso dançado). É por isso que é um bocado estúpido. Mas a razão para essa separação é... Porque depois voltas a juntar os dois estados para dizer “Estão a ver? Não há...” Não há, não é que não haja diferença, mas não se pode ser só um, ou só o outro, estamos sempre a ser ambos. E podemos trocar muito rapidamente. Podemos trocar, numa fracção de segundo, de um para o outro. E a última parte, a terceira parte, que é talvez a mais importante, é levar as pessoas a perceber que podem mudar. Podem trocar de um estado para o outro instantaneamente (estala os dedos). Perceber que não têm que esperar (...). Os improvisadores pensam muitas vezes, pelo menos no princípio, que têm de esperar por um impulso para responder. E isto é totalmente falso. Ou seja, aquele momento de espera é como que um tempo morto. É um tempo em que não se passa nada, porque estás à espera, o que não quer dizer que não possas estar de pé dez minutos. Mas não estás “à espera”. Portanto, isto é uma grande diferença que muitas pessoas não percebem. Estás pronto para. O que se passa é que tens que estar pronto para tudo em qualquer momento. Então, tens de manter a tua atenção ao que se está a passar dentro de ti e no que se está a passar fora e à tua volta. E agora, e agora? Como é que sabemos? E saber ir quando acontece o impulso. E há milhares de impulsos. E isto é uma das coisas mais difíceis em que tenho trabalhado com as pessoas. Por exemplo, se alguém está a fazer algo e abranda e passa a uma certa imobilidade e fica bloqueado. Porque começa a pensar “Ah, o que é que devo fazer agora, para onde devo ir, o que posso fazer, o que é que está a acontecer? Não sei o que fazer...” E isto é o “tempo morto”, se estiveres só aí. Estás apenas aí e então algo acontece e *fuhhh!!* E tu vais, e começa a coisa a ir. Simplesmente vai...

(...)

Eu uso palavras diferentes porque, às vezes, não gosto assim tanto delas. Às vezes, digo *the mover* (o movedor), para nomear aquele que instiga. (...) Centro da acção? Sim, eu uso essa expressão. Eu também uso a palavra *the fire* (o fogo), ou “fogos” (no plural), querendo dizer que, no espaço, podem estar pessoas a fazer algo e pode haver aqui e aqui (diz enquanto desenha), digamos três pessoas. E o “fogo” podia estar aqui, ou podia estar aqui, ou aqui, ou... podia estar aqui! (aponta para cada um dos três desenhos e depois aponta para o espaço entre eles). Portanto, não está dentro dele. Pode estar dentro dele, mas não está necessariamente dentro dele. E no próximo segundo pode ter trocado para esta pessoa aqui, ou para esta relação (continua a apontar). E está sempre a mudar. Portanto, uma das coisas é saber, ou ter a sensação de onde está o “fogo”. Onde está o centro no espaço e o que é que eu faço com isso? Devo suportá-lo? Devo destruí-lo? Devo... deixá-lo lá? Quando acontece, de facto, não são processos pensados. Quero dizer, eles pensam, mas eles não pensam. Não são judicativos. Eu “devia” estar aqui (aponta para um local no desenho). (Não) estás só a... Estás a “circular”, outra palavra que eu uso muito. Há muita circulação envolvida. E então sabes que é ali e tens que ir para ali. Portanto tem que ver (também) com equilibrar o espaço, ou desequilibrar o espaço. Porque isso também é duro, muitas vezes as pessoas querem ser harmoniosas e isso é algo contra o qual luto há muitos anos. (...)

Estou cansado do *flow* (risos!!). Cansei-me quando fazia contacto-improvisação. Porque era tão só sobre ter um bom fluir! “Sim, em'bora [Let's go...] ter mau fluir!”, sabes? “Em'bora em'bora [Let's go...] ter um fluir de raiva!”. E houve como que um Ah! (suspiro ansioso). Oh, não, não, não (risos!!). Quero dizer, qualquer pessoa te diria que, numa boa peça de teatro, há conflito, senão é um bocadinho aborrecido, não é? Ou seja, talvez pudesses fazer peças sem

conflito, mas seria assim tão interessante? Não sei.

SPC – Estás a dizer que durante a tua *Real Time Composition* também pensas na dramaturgia?

MT – Sim! Sim, é diferente, uma vez que é em tempo real, está a ser feita à medida que decorre, mas penso que o que deixamos para trás... Os restos, ou as coisas que foram feitas podem voltar, de um modo diferente, ou a uma luz diferente, de modo a haver ligação... Podes fazer uma ligação com o que aconteceu antes, muito mais tarde de um modo muito rápido e fresco. De forma a que as pessoas vejam. E depois dizem “Oh céus, parece que planearam esta coisa toda!”. Tu sabes, quando toda a verdadeira... a melhor improvisação, quase toda a gente, no fim, diz: “Diz-me, isto não foi improvisado, vocês tinham uma estrutura, não tinham?” (risos!!). Bem, não, nós só temos a memória. Se estás a observar é muito claro que as imagens estão a ser construídas e desconstruídas. A partir de dentro é muito mais difícil, porque estás tão envolvido em perceber e sentir onde ir a seguir. (...) Eu, pessoalmente, faço muita “prospecção” do espaço (*I scan a lot*), dou muitas olhadelas rápidas, como *flashes*, para ver se estou no lugar certo. Ou se podia ir para outro sítio. E as imagens são muito mais pessoais. Então, vamos dizer que elas aparecem, ou algo aparece e, então, tenho mesmo uma imagem, como lembrar-me de algo da minha vida. Então, tenho uma imagem muito clara e posso usá-la, deixá-la ali, ou... Às vezes, junto-lhe um pouco de ênfase de modo a torná-la mais clara para as outras pessoas. É difícil de explicar.

(...)

Eu decido mostrar (uma imagem). O que acontece muitas vezes, não acontece tanto nas improvisações, mas eu não gosto quando as pessoas estão sempre a mostrar que “tu sabes que eu sei que tu sabes aquilo...” (risos!!) Sabes? Às vezes, como eu tenho uma maneira muito irónica de fazer tudo, às vezes, nessa situação, eu faço a imagem para

a mostrar, e destruo-a imediatamente. De maneira a que percebam que está feita. Há um tipo de improvisação de que não gosto tanto, em que as pessoas fazem rir o público... O público ri-se, mas é muito inocente e, então, eles decidem “vamos fazê-los rir”. E aí é horrível... (risos!!).

(...)

Uma outra palavra muito importante para mim é: “Desejo” (...). “Desejo” e “ projecção”, porque acho que estamos sempre a projectar. Por exemplo, queres ter um dueto de contacto-improvisação com alguém e a partir do momento em que inicias (alguma coisa) comesças a projectar sobre isso: “Bem, é uma mulher e tem um belo sorriso” e por aí adiante (risos!!), “mas eu não sei se ela vai poder levantar-me...”, etc. Então entras na coisa e comesças e pensas “Oh, ok está tudo bem porque ela parece ser bastante forte” e depois (...). Um grandessíssimo *blablabla* (mental) longe da sensação e fixado na projecção. E eu penso que o verdadeiro desejo não tem nada a ver com projecção. Tem que ver com ficar absolutamente na sensação. O mais difícil de tudo é manter-se no momento, no limiar, de momento para momento. De momento para momento, por exemplo, tocamos (em algo, ou alguém) e (temos a sensação de): “Eu não sei o que isto é. Eu não sei, nunca senti isto”. Porque no contacto-improvisação vê-se muito quando as pessoas aprenderam algumas sequências de movimento, alguns *lifts*, e querem logo fazer isso. Vão (pensando) “Não, porque é por aqui, basta-me ir à roda e fazer isto...” (levanta-se demonstrando movimentos típicos atribuídos ao contacto-improvisação, Risos!!). “Não, não vamos por aí... estamos neste lugar, não sabemos ainda o que vai acontecer. Podíamos ficar aqui (quase imóveis) duas horas, ok? E isso é bom, se é o que está a acontecer. Ou talvez notemos alguma coisa que aparece e, então, vemos o que acontece”. E isto é mesmo, mesmo muito difícil. Porque, claro, também tem que ver, especialmente no contacto-improvisação, com perigo e com vulnerabilidade. (...). Como

quando as pessoas rolam umas sobre as outras, elas pensam que “sou demasiado pesado para rolar sobre...” e, por causa disso, levantam o seu peso em lugar de darem o seu peso. Levantam o seu peso e por isso torna-se duas vezes mais pesado. E dizemos “Não, é ok, podes dar o teu peso, dá o teu peso, dá o teu peso”.

SPC – Portanto, passa por observar o que se passa?

MT – É isso, eu sempre disse que não há... Não sabes. Não há nome, isto não é uma mão, não é um braço. É só... às vezes, digo que é só um bocado de carne. (risos!!) (...). Aquilo que acontece também é que podes fazer coisas muito estranhas. (...) Não há forma de conheceres o teu desejo. Eu não conheço o meu próprio, portanto... E a acção pode tomar lugar, é completamente inesperado. Pode ser completamente violento, ou excessivo. Estou sempre a falar em termos de contacto, mas também é verdade para outro tipo de improvisação. As pessoas com quem eu trabalho agora, algumas delas nunca fizeram contacto-improvisação, mas elas têm conhecimento disto. A coisa da surpresa e a coisa do “Eu não sabia, mas *pah!*” (faz um gesto com o braço e um som). Tomou-os e depois *oup!* E depois eles seguirão isso, ou eles não seguem, mas poderiam seguir. Sabendo que se correm a seguir, então é tarde demais. Se corres atrás da proposta, então, estás feito. Porque já desapareceu! Já foi. E ficas aí e encontras outra coisa, não é? Algo muda e isso produz tensões muito mais interessantes e excitantes. A sério, absolutamente! Quero dizer, os meus melhores companheiros, os meus companheiros favoritos, são pessoas com quem sinto que posso mesmo fazer coisas. Digo, à excepção de coisas realmente muito violentas, mas podemos mesmo ir como queremos. E temos esse acordo prévio. E em segundo lugar temos o tempo que o faz... Porque temos este tempo dado pelo facto de não haver projecção. Que torna possível só nos movermos e a coisa acontece por si só. E nós próprios somos surpreendidos. (...). Depois, tens que ter cuidado para não ser tão surpreendido que estragas tudo e deitas tudo a

perder, porque decides que estás surpreendido. Como eu disse anteriormente, assim que te agarras à coisa, então, *fuck*, tens que começar outra vez, não é?

SPC – E em relação à velocidade e à vertigem, esse lugar onde já não tens a certeza se tomas decisões, ou se as decisões te tomam a ti? Talvez possamos falar da velocidade da tomada de decisões. (...)

MT – Eu tenho diferentes formas de lidar com a velocidade e as tomadas de decisão. Habitualmente concentro-me em várias coisas ao mesmo tempo. Portanto, posso estar apoiado no meu pé esquerdo com a sensação do chão, mas com os meus olhos vejo através do espaço. E talvez ouça outra coisa qualquer, e talvez tenha um outro ponto, digamos, no pescoço. E o que isso me permite é que tenho quatro possibilidades de iniciar algo, para outro lugar. E, dependendo da situação, posso ir com os olhos, posso ir com a cabeça, posso ir com o pé. Ou posso ir com qualquer coisa que nem sequer tinha antes. Por exemplo, algo me surpreendeu, e vou “*Oh, ok, fuuuuut go...*”. E isto é um grande trabalho. Ser capaz de multiplicar o número de focos de dentro e de fora, mas ajuda-te mesmo a estar pronto para ir e não saber previamente para onde, e depois descobres.

SPC – Estava a pensar se escolhes ir com aquilo que te parece ser mais relevante naquele instante, ou se só tomas conhecimento e...

MT – Acho que o que escolho é aquilo que escolho não escolher (risos!!). Estou a trabalhar em surpreender-me a mim próprio. E não, fazer aquilo que espero fazer. Mas ao mesmo tempo tenho outra estratégia em que faço o óbvio. É aquilo em que só dizes: “oh não, não posso fazer isso, claro que posso fazer isso”, e fazê-lo. E isto é como... também te liberta desta coisa muito judicativa que acontece muito “oh não posso fazer aquilo, não posso fazer isto, não posso fazer aqueloutro. – Não sabes que não podes fazer aquilo?”. E estás lixado e vais e fazes. Mas é feito

num modo em que fazer o óbvio tem sempre um bocadinho de mudança de tempo. Há um pequeno intervalo onde tens esta conversa interna. Porque é sempre a mesma. É um “Oh, é tão óbvio!”. Há sempre um pequeno “Huh!”. Seja o outro mais “Tuc tuc, oh! Ok...”. É mais surpreendente.

SPC – Gostava de te perguntar em relação a estes jogos no estúdio, eles têm sempre, ou quase sempre, um dentro e um fora de cena. Há qualquer coisa que faz a fronteira que separa quem está a jogar de quem não está. (...)

MT – Bem, há duas razões importantes (para isso acontecer), uma é eu pensar que na *Real Time Composition* é importante haver espectadores. Daí pedir às pessoas para verem de fora e poderem dar retorno. Dar *feedback* aos *performers* sobre o que aconteceu. E também acho que é muito importante ter um público quando se improvisa. Em lugar de estar toda a gente no espaço a fazer a sua própria pesquisa. É muito simples (de ver) porque é que acontece. Às vezes fazemos isso, mas não tanto. Ou envio as pessoas para o bosque para ir fazer a sua coisa, aí não há testemunha. Às vezes, vamos com uma testemunha, outras vezes sem, porque acho que é muito diferente. Acho que não fazemos as mesmas coisas se alguém está a olhar para nós, ou se estamos sozinhos. E parece-me que ambos são importantes para perceber o modo como tomamos decisões. Porque nós tomamos decisões. Quero dizer, infelizmente, temos muitos hábitos e fazemos muitas vezes as mesmas coisas. Achamos que estamos a ser inventivos e a fazer novas coisas e depois... Por fim, “Ah, não tanto quanto eu pensava!” (risos!!). Eu faço *workshops* em Arbecey, na minha casa, para estar especificamente no meio da “natureza”, mas também faço *workshops* nas cidades, e também (...) fazemos as mesmas coisas, mas numa situação urbana (...). Normalmente, tento encontrar lugares como parques e sítios onde não haja demasiada gente. Não faço muitas coisas, como ir para o meio da rua. Ir para o meio da cidade com muita gente... Isso para mim é demasiado difícil. Mas eu uso a cidade como... quero dizer, é ótimo

andar na cidade às cegas. Quer estejas com alguém, ou não. Sem ninguém é mais complicado, mas também é muito interessante. Não vais tão longe, nem tão depressa e és abordado por muitas pessoas que perguntam o que estás a fazer. Se estás bem (risos!!). Mas eu gosto disso, dá-me muito gozo.

SPC – (...) Gostava que falasses do intervalo entre coisas muito complexas e o “fazer menos”.

MT – (...) Se voltarmos à improvisação, as pessoas pensam que é muito simples porque fazes o que queres. E isso deixa-me maluco. Não acredito em nada nisso. Penso que é um trabalho longo e duro. Até atingir um nível de consciência que um bailarino básico não tem. Porque vão para palco e fazem aquilo que aprenderam. Aprenderam a fazê-lo, e depois fazem-no tão bem quanto podem. Para mim, isso é muito fácil. Mas ir para palco e não saber o que se vai fazer durante uma hora, ou semelhante, com pessoas que conheces mais ou menos, isso é uma grande coisa. Não é fácil. E, ao mesmo tempo, (tentas) fazê-lo parecer algo, espera-se, muito simples e fácil de ver e de fazer. E quando acontece é fantástico, é lindo!

SPC – E o “fim”? Por exemplo, quando estamos dentro de algo que estamos a fazer e percebemos o seu “fim”.

MT – Isso é um dos assuntos de que se fala muito quando somos improvisadores. E com frequência discordamos, todos os dias. “Não, o fim foi aqui, não foi ali, ou ali”. (...). Há muitos finais. Lá dentro há muitos finais. Algo acontece e depois acaba, e depois retoma. Mas o fim, o verdadeiro fim de uma coisa... Como é que sabemos? Há um muito bonito que fizemos: *On the Edge* (1998), em Paris, com o João (Fiadeiro), a Vera (Mantero), o David (Zambrano), o Steve (Paxton) e a Lisa (Nelson), o Julyen (Hamilton), o Frans (Poelstra), o Nuno Rebelo, o Marco Franco e... Não tenho a certeza do que aconteceu. Não sei como é que se chegou àquele lugar, como é que era o fim. Havia um lugar sossegado. Se bem me lembro, as pessoas começaram a aplaudir. E então a Vera começou a correr à volta,

a correr muito depressa. Mesmo “Pahh!!” e foi como “Hoah!”. E nós estávamos, todos os outros estavam “Ahh!”. E então, ela correu, correu, correu... Mas era claro que era o fim. Não nos fez pensar “vamos voltar aqui, vamos correr com ela...”. Até podíamos, mas toda a gente soube que não. Então, finalmente ela parou e foi o fim.

SPC – Então encontraram algo de comum juntos? Talvez a tarefa mais difícil para um improvisador, não?

MT – Sim, às vezes pode ser mesmo horrível (risos!!). Mas, normalmente, o que faço, se para mim tiver mesmo acabado, é sair. Apenas abandono a cena. Porque, por vezes, há estes finais que nunca acabam e continuam a não acabar. E a certa altura é... (...)

(Pergunto a Tompkins sobre um lado mais animal das pessoas quando fazem improvisação)

MT – Bem, sempre me disseram que quando fechas os olhos e te deixas ir, relaxas o teu... *blablabla*, vais parar às funções do teu *lower brain* que é mais animal. E é por isso que digo às pessoas, quando trabalhamos de olhos fechados, que não devem falar, porque assim que falam voltam para este lugar (aponta para a testa). Mas eu sei muito pouco sobre isso. Eu não sei muito sobre o cérebro (...). Mas acredito, quero dizer, acredito porque observo que, quando faço isso, já estou noutro lugar. E quando desço para a posição de gatas na floresta, no chão da floresta, eu sei que fui parar a outro lugar. (...)

(quase no fim da nossa conversa Tompkins acrescenta)

MT – Há uma última coisa que tento sempre ensinar. Não é tentar ensinar, é encarnar. Eu tento “ser” quando ensino, para que me vejam como professor. Mas é tudo sobre jogar. É sobre jogar e se eles conseguem chegar a esse lugar, então é um grande passo. Porque, muitas vezes, eles pensam que é muito... Quero dizer, é muito trabalho e não é assim tão fácil, mas é mesmo verdade que, no momento em que dás por ti a brincar, então, pensas “está bem”. E

depois, como encontrar isso outra vez? E como fazê-lo durar? E como esticar o jogo, o tempo do jogo? Com algumas pessoas é bastante fácil, com outras é quase impossível. (risos!)

E a curiosidade, sim, claro. Porque a curiosidade é como... (demonstra interagindo com os objectos da mesa, muitos ruídos). Sabes, é como “Oh este escritório tem um problema com a madeira aqui”, mas é só... Nem precisas de fazer a pergunta, apenas vais e... (...) E vai para aqui e é como “Ah sim!”, e depois diria em palavras “madeira”, “metal”, eles não dizem isso... (...) Frios?! (sons de coisas em que mexe), Oh!! (cara de surpresa e muitos risos!!). E então podes brincar por muito tempo. Há tantas coisas e é tudo tão excitante!! (Coelho 2016, 153-168)

III. O animal que logo somos

Na composição deste texto desejei iniciar um diálogo com “o” animal que nos olha, no entanto, simular uma reciprocidade sem cair em falso pareceu-me impossível. Nunca vamos ter acesso ao ponto de vista do “outro” animal e – depois de leituras como *Dos Animais e dos Homens* de Jakob Von Uexkul (1982), *O Aberto* (Agamben 2011), ou *O Animal que Logo Sou* (Derrida 2002), etc –, pareceu-me vão apenas relacionar textos de um modo superficial. Coloquei, então, a tónica no “eu animal” e no modo como trabalhei a sensibilidade da percepção, ao longo dos anos, em oficinas relacionadas com o trabalho de improvisação-composição e de bailarina-performer. Ao colocar-me nesse grau de sensibilidade, a possibilidade da criação de um *patchwork* de texto, em lugar de uma narrativa coerente trouxe-me imediatamente, por um lado, um entusiasmo criativo

e por outro, o medo da possibilidade de falhar, ou de ser demasiado delirante. Fui, então, buscar à etologia uma espécie de antídoto para o entusiasmo criativo, e assim que folhee o livro de Soczka reconheci também nele, um certo sentido de humor e um desafio constante ao seu colega e meu professor de Etologia, António Bracinha Vieira, que muito me divertiu. Sendo um trabalho muito sério, o diálogo com todos estes magníficos textos daria uma tese e não um artigo. Optei, então, por transpor para “o olhar da onça”, o olhar de Tompkins sobre improvisação. O mais próximo que consigo recordar de um estado-devir-animal é a exploração da percepção que fiz nas oficinas de Tompkins, na floresta. É um trabalho subtil, dificilmente visível de fora, ou nos vídeos. É um diálogo interno com a atenção e com a escolha dos sentidos que lideram um percurso-pesquisa-improvisação. Neste devir-animal escolho seguir pistas e dúvidas, onde há a hipótese de gerar uma qualquer empatia humana-animal, em lugar de chegar a um argumento concreto. Se imaginarmos todo o ser-humano como um ser-devir-animal-presa, ou um ser-devir-animal-predador em rápidas alternâncias – como sugere Tompkins nos seus exercícios de passivo/activo/testemunha, intermitência de olhar, e foco/visão periférica –, onde está o acontecimento da nossa predação? Onde pára o “eu-presa”, onde começa o “eu-predadora”? Que animal vamos sendo, então?

Referências

Agamben, G. (2011). *O Aberto, O Homem e o Animal*. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa, Edições 70.

Castro, E. V. de, Danowski, D. (2015). “Um Mundo de Gente”. In *Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins* (pp. 85-106). Desterro, Cultura e Barbárie Editora.

Coelho, S. P. (2016). *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação e Artes, Lisboa, FCSH, UNL, texto inédito (<https://run.unl.pt/handle/10362/21393>).

Derrida, J. (2002). *O Animal que Logo Sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo UNESP.

Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D’Água editores.

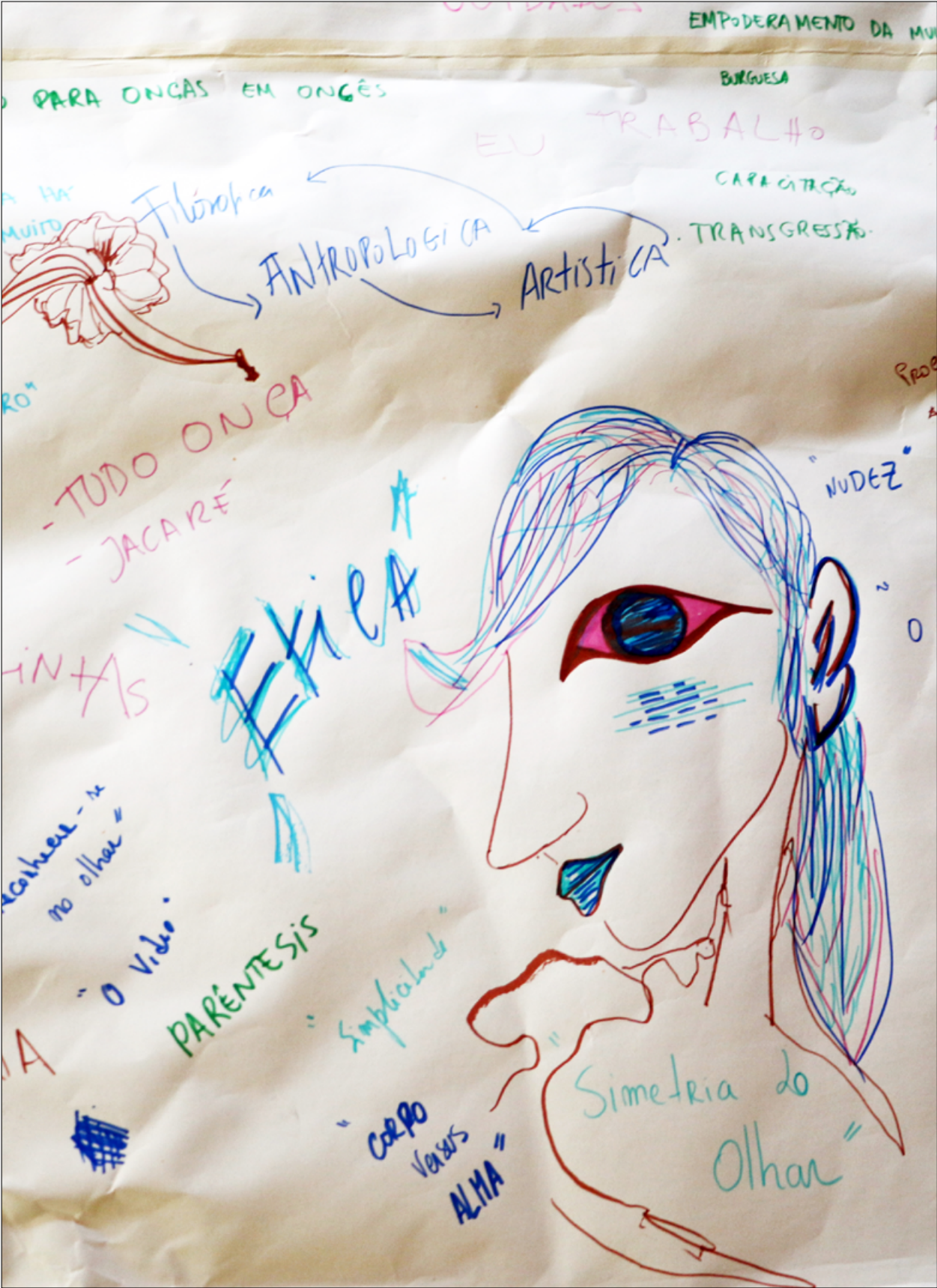
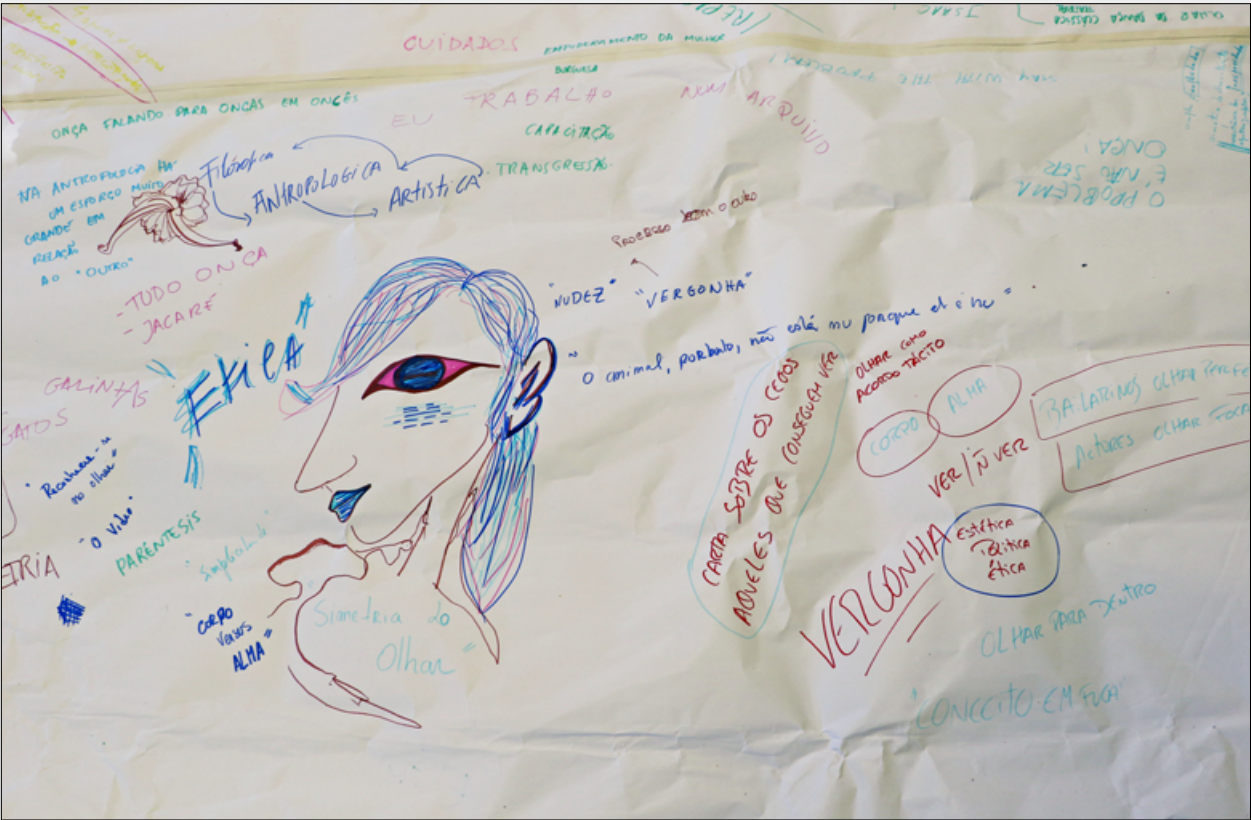
Merleau-Ponty, M. (2006). *O Olho e o Espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega.

Nelson, L. (2003). «Before Your Eyes, Seeds of a Dance Practice» https://www.kultuur.ut.ee/sites/default/files/vka/before_your_eyes.pdf

Peeters, J. (2005). “Dialogues on Blindness I, Lisa Nelson”. SARMA <http://sarma.be/docs/2978>.

Soczka, L. (1994). *Ensaaios de Etologia Social*. Lisboa: Fim de Século.

Uexkül, J. Von. (1982). *Dos Animais e dos Homens*. Trad. Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa, Livros do Brasil.



**MESA-REDONDA
O OLHAR DA ONÇA**

Anotações de Sílvia Pinto Coelho,
Ana Leitão, Ana Macara, Patrícia
Costa, Pedro Félix, Susana
Crespo.

